



Francisco Rodó, Alicia. "La ékfrasis como imagen dialéctica. Leyendo *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi desde la subalternidad".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 166-179.

La ékfrasis como imagen dialéctica. Leyendo *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi desde la subalternidad

Ekphrasis as a dialectical image.

A subaltern reading of Cristina Peri Rossi's *Las musas inquietantes*

Alicia Francisco Rodó¹

Recibido: 25/09/2018

Aceptado: 07/02/2019

Publicado: 05/07/2019

Resumen

A partir del análisis de *Las musas inquietantes*, poemario eckfrástico de Cristina Peri Rossi, se pretende destacar el potencial de la ékfrasis en dejar al descubierto la construcción de formas canónicas de representación, evidenciando lo femenino como constructo dentro de los discursos hegemónicos androcéntricos. En las artes visuales, la mujer es representada como objeto pasivo y silencioso, se le sustrae la voz y la capacidad auto-representativa, ubicándola en una posición subalterna. Mediante su dimensión poética, la ékfrasis visibiliza la violencia epistémica de la representación del otro en el discurso canónico, al tiempo que intenta socavar y subvertir dichos discursos. La ékfrasis, como imagen dialéctica benjaminiana, es un modo poético con un poder disruptivo, como agencia de resistencia cultural trae al presente lo obliterado y pone de manifiesto su capacidad transgresora en la representación del otro, del subalterno.

Abstract

From an analysis of Cristina Perri Rossi's ekphrastic poetry collection *Las musas inquietantes* (*The anxious muses*), the aim of this paper is to highlight the scope in ekphrasis for uncovering the construction of canonical forms of representation, revealing the feminine as a construct within hegemonic androcentric discourses. In visual arts, women are represented as passive and silent objects; their voices and their capacity for self-representation are stifled thereby positioning them as subaltern subjects. By means of its poetic element, ekphrasis brings to light the epistemic violence in the canonical discourse on the Other while at the same time undermining and subverting those same discourses. Understood as a Benjaminian dialectical image, ekphrasis becomes a poetic mode with a disruptive force, as an agency of cultural resistance by bringing what has been obliterated to the present, thereby demonstrating its transgressive potential in its representation of the Other, the subaltern.

¹ Licenciada en Historia en la Universidad Autónoma de Barcelona, Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y Máster en Gestión Cultural en la Universidad de Barcelona. Actualmente cursa el Máster en Estudios Comparativos de Literatura, Arte y Pensamiento en la Universitat Pompeu Fabra, donde es editora de *Forma. Revista d'Estudis Comparatius*. Contacto: aliciafranciscorodo@gmail.com.



Palabras clave

Écfrasis; subalternidad; intervenciones feministas en la historia del arte; estudios de género; imagen dialéctica; estudios visuales.

Keywords

Ekphrasis; subalternity; feminist interventions in art history; gender studies; dialectical image; visual studies.

1. El arte como discurso

Las *musas inquietantes* es un poemario ecfrástico de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi compuesto por cincuenta poemas que corresponden a obras de arte que han sido incluidas en los paratextos de la edición de Lumen: las obras son citadas en el subtítulo de cada poema y reproducidas al final del libro, conformando un “objeto-libro” (Baltar 2004). Bajo el epígrafe *Las musas inquietantes*, referencia ya ecfrástica a un cuadro de Giorgio de Chirico, la mayoría de los poemas se focalizan en la figura de la mujer tal como ha sido representada tradicionalmente en la historia del arte en la medida en que todas las obras escogidas excepto una –la última, de Leonor Fini– son creaciones masculinas, con el fin de poner en tela de juicio el modo patriarcal de la representación como formación discursiva, institucionalizada en museos y academias, que privilegia la supremacía de conceptos eurocéntricos y androcéntricos.

Es contra ese discurso institucionalizado de la historia del arte, contra esa iconografía canonizada, museística, clausurada, donde apunta Peri Rossi en *Las musas inquietantes*, problematizando la forma en que observamos y entendemos el arte y, por tanto, poniendo en entredicho el marco teórico desde el cual se han forjado las representaciones culturales y, en definitiva, el discurso sobre el arte o el arte como discurso. En “Así nace el fascismo”, poema de la *Lección de guitarra* de Balthus, Peri Rossi señala los roles patriarcales a los que la mujer se ve confinada; en el poema la profesora de guitarra:

Ejecuta la antigua partitura
sin pasión
sin piedad
con la fría precisión
de los roles patriarcales.

Así sueñan los hombres a las mujeres.
Así nace el fascismo. (*Musas* 97)

En el verso “Así sueñan los hombres a las mujeres” se revelan las prácticas representacionales de la mujer en las artes visuales en la medida en que estas, como sistema semiótico, constituyen una fabricación ideológica donde el constructo mujer es el otro de lo masculino normativo, fundado en lo que Freud llama la primacía del falo (489).² En la historia del arte la mujer, en tanto en cuanto otro, es representada como objeto pasivo y silencioso, en su vinculación al hombre. Así, lo femenino es ubicado en una posición subordinada –subalterna– frente a lo masculino. En “El origen del mundo”, poema ecfrástico y homónimo de *El origen del mundo* de Gustave Courbet, se evidencia el binarismo opositivo entre lo masculino

² En la teoría psicoanalítica de Freud, lo masculino engloba el sujeto, la actividad y la posesión del pene mientras que lo femenino integra el objeto y la pasividad (492).

dominante y lo femenino subordinado. En el seno de ese discurso dicotómico, la mujer funciona como metáfora-concepto (Spivak, *Reader* 226):

Un sexo de mujer descubierto
[...]
sometido desde siempre
(por imposible, por inaccesible)
a todas las metáforas
a todos los deseos
a todos los tormentos. (*Musas* 75)

En la mirada ecfrástica de Peri Rossi se trasluce la representación de lo femenino como construcción en los discursos de la masculinidad donde la mujer es conceptualizada como objeto del deseo, fantasía u odio masculinos.³ La mujer, en palabras de Peri Rossi, “tradicionalmente pasiva, es un objeto sobre el cual proyectar las fantasías de los hombres, activar su imaginario, pero en este reparto de papeles, no puede desenvolver sus propios fantasmas, su propio imaginario” (*Escribir* 3). En la objetivación operada por los discursos hegemónicos, la mujer es transmutada en objeto de deseo,⁴ fundamento de la representación y objeto inspirador del genio masculino –la figura de la musa–, pero nunca como creadora, sustrayéndole el estatuto de sujeto y productor de cultura (de Lauretis, *Alicia* 18) pues, tal como escribe Peri Rossi,

en la división del trabajo que corresponde a las sociedades patriarcales, la escritura fue una actividad masculina. Las Musas eran diosas que inspiraban al varón [...] y a veces se encarnaban en una mujer [...] pero el obrero de la palabra escrita era siempre el hombre. En este contexto, las mujeres que escribieron fueron las primeras transgresoras. (*Escribir* 3)

En la sociedad patriarcal, la infantilización intelectual de la mujer supone una forma de opresión, de subordinación. La mujer es el otro inferior, la “mujer-niña” del poema “Mujer tocando la guitarra” (*Mujer tocando la guitarra* de Fernando Botero), una de las figuras tópicas de la doble moral de la sociedad decimonónica (Bornay 144):

Pliegues nacarados
de los glúteos
de las piernas
de los senos y de la pelvis:
redondez sin sexo
casta opulencia carnal:

³ Tanto Linda Nochlin como Laura Mulvey señalan el binarismo que opera en los discursos artísticos hegemónicos: “The male image is one of power, possession, and domination, the female one of submission, passivity, and availability” (Nochlin 142) [“La imagen masculina es de poder, propiedad y dominación, mientras que la imagen femenina es de sumisión, pasividad y disponibilidad” (traducción propia)]; “In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly” (Mulvey 837) [“En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar ha sido dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es confeccionada en conformidad a ello” (traducción propia)].

⁴ Como afirma John Berger, en la tradición del arte europeo las mujeres no tenían sus propios apetitos, sino que alimentaban un apetito (55).

la guitarra,
tiene un ojo
que espía la desnuda redondez
de la mujer-niña. (*Musas* 109)

En el poema “La toilette” (*La toilette* de Fernando Botero), la mujer transmutada en objeto de la escopofilia, se contempla desnuda en el espejo de igual modo en que es observada por el espectador y, por tanto, como espectáculo y, así, se une a sus espectadores (Berger 50). En la medida en que el espejo, más allá de simbolizar la *vanitas*, configura el cuerpo como objeto a mirar, fuerza a la mujer a ubicarse en una posición auto-contemplativa, convertida en espectáculo de la mirada masculina:

Eterna niña sin pelos
sin pubis
sin pestañas
exonerada de vellos
gorda como un dichoso globo inflado
se contempla en el espejo
suspendida para siempre
en el esfuerzo imposible
de convertirse, por una vez, en mujer. (*Musas* 107)

En una especularidad doble, la “eterna niña” se contempla a sí misma siendo contemplada por el espectador, quien, en la tradición estética europea del desnudo artístico, es un espectador masculino (Berger 57). Se establece una relación asimétrica de la mirada en la medida en que el hombre, como sujeto, mira, y la mujer, como objeto, es mirada. Siguiendo la reflexión de John Berger:

men *act* and women *appear*. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object –and most particularly an object of vision: a sight–. (41; cursiva en el texto)⁵

Así, el epígrafe de Lacan que abre el poemario, “la mirada es la erección del ojo”, no es una referencia aleatoria: en su vinculación al cuadro de Coubert *El origen del mundo*, uno de cuyos propietarios fue el propio Lacan, alude a la pulsión escópica. La mirada es fálica, así como lo es la acción de escribir. Tal como Peri Rossi escribe:

En las concepciones sociales y culturales que forman el sustrato del pensamiento colectivo, escribir es una actividad fálica no sólo porque tradicionalmente la desempeñaron los hombres, sino porque significa nombrar, bautizar, revelar, descubrir, es decir, conquistar, y la conquista es una tarea masculina. (*Escribir* 3)

⁵ “Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto y, particularmente, en un objeto visual, en una visión” (traducción propia).

La “eterna niña” es la supervisada femenina cuyo cuerpo ha sido reificado por la mirada fálica al transmutarla en objeto, al convertirla en estereotipo le cierra su posibilidad de sujeto, como estereotipo. Ese fetichismo escopofílico ubica a la mujer como el negativo, el reverso del hombre, es ese otro especularizado, y “su entrada en una economía escópica dominante significa [...] una asignación a la pasividad” (Irigaray 19). Partiendo de la tesis de que el Yo/ojo (Persin 24) ha sido tradicionalmente masculino, Peri Rossi coteja las miradas mediante la écfrasis y trastoca esa polarización asimétrica del supervisor masculino y la supervisada femenina, poniendo en tela de juicio al mismo tiempo la mirada y la escritura fálicas.

2. El lugar del silencio

La historia del arte, como sistema significante de representaciones, opera mediante exclusión, represión y subordinación del otro (Pollock, *Vision* 135). En la invisibilización del otro, al serle expropiada su facultad de representación, se genera una violencia epistémica. La alteridad en la representación visual constituye, a estos efectos, una relación de dominación tanto política como cultural “en la que el ‘yo’ se entiende como un sujeto que ve, habla y está activo, mientras que el ‘otro’ se proyecta como un objeto pasivo, visto y (normalmente) silencioso” (Mitchell, *Teoría* 142). Así, la mujer es confinada a una esfera subalterna dentro del discurso oficial en la medida en que este le priva de lenguaje y representación propios: la mujer no puede representarse, se le sustrae una posición discursiva, siendo excluida de la producción del discurso. “¿Puede hablar el subalterno (como mujer)?”, preguntaba Spivak (*Subalternos* 95). Subalternidad, término acuñado por Antonio Gramsci y retomado por el Grupo de Estudios Subalternos, es una categoría que alude a las clases o grupos no hegemónicos que se ubican en la periferia de la sociedad civil y que, asimismo, marca las relaciones jerárquicas de poder entre hombres y mujeres. En la nota 14 de los *Cuadernos de la cárcel*, titulada “Historia de la clase dominante e historia de las clases subalternas”, Gramsci escribe que:

La historia de las clases subalternas es necesariamente disgregada y episódica [...] Las clases subalternas sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan; están en estado de defensa alarmada. Por ello cualquier brote de iniciativa autónoma es de inestimable valor. De todos modos la monografía es la forma más adecuada para esta historia, que exige un cúmulo demasiado grande de materiales parciales. (27)

En esa esfera de subalternidad, tal como la define Gramsci (Green 2002), la mujer no posee nombre ni voz propios.⁶ La conciencia del subalterno se ubica en la diferencia, no en la identidad (Spivak, *Reader* 213). Así, Peri Rossi, entendiendo la subalternidad como posición sin identidad, señala que en la sociedad patriarcal “nadie supo nunca / el nombre de esa Princesa de Este” (*Musas* 17) o que la Gioconda es “la joven florentina / esposa de Giocondo” (*Musas* 15). En el seno del discurso hegemónico, como constructo patriarcal, falocéntrico, la mujer ha perdido la voz: no puede hablar en la medida en que no puede ser oída, reconocida, comprendida. No puede completar un acto de habla (Asensi, en Spivak, *Subalternos* 72). La sustracción de la voz equivale a la sustracción del poder, tal como señala Hélène Cixous: «A

⁶ Spivak, en “The New Subaltern: A Silent Interview”, define el subalterno como aquel o aquella que más que actuar, sufre las acciones de otros (Chaturvedi 326). Sin embargo, en la última versión de su ensayo seminal “Can the subaltern speak?”, editado por Manuel Asensi, Spivak escribe que: «Simplemente por el hecho de ser poscolonial o miembros de una minoría étnica, no somos ya “subalternos”. Esta palabra está reservada solo para la heterogeneidad del espacio descolonizado» (*Subalternos* 124). Seguimos, por tanto, la conceptualización gramsciana del subalterno que alude a aquellos grupos oprimidos, tales como trabajadores, mujeres y minorías religiosas, a quienes la elite dominante les niega voz y representación.

woman cannot, is unable, hasn't the power. Not to mention "speaking": it's exactly this that she's forever deprived of. Unable to speak of pleasure = no pleasure, no desire: power, desire, speaking, pleasure, none of these is for woman» (Cixous 45).⁷ En “La memoria” (poema de *La memoria* de René Magritte), Mnemósine, la diosa de la memoria y madre de las nueve musas, que otorgaba el poder de hablar con autoridad, aparece decapitada, herida en la frente, ya sin voz:

Herida en la frente
la bella mujer
ha dejado caer una hoja
El tiempo transcurre a sus espaldas
y ella no lo ve
Tiene los ojos cerrados
recogidos
Ha perdido la voz
su dignidad es empero humilde
descubre sólo a medias el paisaje
Permanece en agonía. (*Musas* 59; cursiva añadida)

Al hilo de lo anterior, en la medida en que la écfrasis “tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye” (Riffaterre 164), Peri Rossi lee los cuadros a partir de sus vacíos pictóricos, interpretando la obra de arte como documento de la clase hegemónica, puesto que los documentos utilizados por el estamento político para la reconstrucción histórica de las clases trabajadoras pueden leerse tanto como por lo que dicen como por lo que callan, es decir, por su silencio (Chakrabarty 179). La écfrasis perirossiana acentúa los espacios en blanco, quebrando el “pacto referencial implícito en el mismo principio ecfrástico” (Pimentel 287), referencialidad que se sostiene principalmente a través de los paratextos. El uso del espacio en blanco visibiliza el silencio de los subalternos pues la mujer habita el lugar del silencio (Cixous 49), remitiendo así a la borradura de la mujer al ser esta objetivizada, corporeizada. Optando por el verso libre, elíptico, se abre un espacio abismático que aboga por una escritura no cerrada, es decir, una escritura subversiva.

3. La iconoclastia de la écfrasis

Las obras de arte escogidas en *Las musas inquietantes* no constituyen el objeto, sino el pretexto del poemario en la medida en que los poemas no están describiendo ni transcribiendo el objeto pictórico. No se trata de una recreación icónica ni de una transliteración de lo visual a lo verbal, sino que la abstracción sustituye a la mimesis. Siguiendo a Riffaterre (2000), no hay imitación entre lo pictórico y lo poético sino intertextualidad o, en la medida en que confluyen dos medios de significación y representación, intermedialidad (Wagner 17). La escritura ecfrástica entreteje dos discursos semióticos, lo pictórico y poético, y en esa yuxtaposición se crea un texto híbrido donde el poema adquiere un valor plástico, es decir, se espacializa la escritura al tiempo que la obra pictórica adquiere textualidad. Así, el texto ecfrástico —como “iconotexto” (Wagner, 1996), “imagentexto” (Mitchell, *Teoría* 139) o “frase-imagen” (Rancière 62 y ss.)⁸ posee una

⁷ «Una mujer no puede, es incapaz, no tiene el poder. Por no mencionar “hablar”: es exactamente esto de lo que ella está por siempre privada. Incapaz de hablar de placer = no placer, no deseo: poder, deseo, hablar, placer, ninguno de estos es para la mujer» (traducción propia).

⁸ Rancière define la frase-imagen como “algo más que la unión de una secuencia verbal con una forma visual [...]”. Por frase-imagen entiendo la unión de dos funciones a definir estéticamente, es decir, por la forma en la que deshacen lo representativo del texto con la imagen” (62).

idiosincrasia dual: a la par visual y textual, contiene las características de la plasticidad y la narratividad que entrañan tanto un incremento icónico como un impulso narrativo (Pimentel 286), por lo que tiene lugar una metamorfosis cinética de lo pictórico: la obra de arte, como artefacto estático, es transmutada a través de la écfrasis en una realidad verbal dinámica (Hoek 70). Así, la écfrasis intenta sobrepasar los límites entre las artes (Steiner 5), al mismo tiempo que señala, según el *dictum* horaciano *ut pictura poesis*, la arbitrariedad de dichas lindes artísticas, de tal manera que supone una desestabilización del canon (Persin 24).

Tanto en la elipsis como en la ausencia de puntuación de *Las musas inquietantes* subyace una tentativa de romper el marco pictórico con el fin de descontextualizar las obras artísticas, extraerlas del marco museístico para poner en entredicho lo canónico y volver a representar el objeto pictórico. La écfrasis *re-presenta*, es decir, vuelve a presentar a ese otro no verbal que es un otro semiótico. Si la écfrasis vuelve a presentar al otro, se infiere que hay una ausencia previa en el lugar de la representación y que, de este modo, la representación adquiere un valor de substitución, pero también –segunda acepción del término– la representación intensifica una presencia, o la hace presente, de tal modo que logra un valor de intensidad o frecuentividad (Marin 137), es decir, la écfrasis es sustitución y, a la par, paradójicamente, constituyente, pues constituye “a un sujeto por reflexión del dispositivo representativo” (Marin 137). En este sentido, le confiere una cualidad de cuasi-sujeto (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 96) en la medida en que una pintura hablante sería *casi* una persona (Steiner 5; cursiva añadida). La écfrasis pone en juego la representación al evidenciar el problema de la representatividad que impregna el discurso androcéntrico hegemónico puesto que “representación y poder son de la misma naturaleza” (Marin 138) y de ahí el interés del poder en reapropiarse de la representación.

El artefacto icono-verbal que es la écfrasis se genera a partir de una desautomatización o desfamiliarización de la mirada, trastocando el modo de percepción de aquello icónico, aquello que ha sido aprendido dentro de los cánones de un discurso institucionalizado, desarticulando de esta manera las prácticas discursionales dominantes patriarcales y la estructura de sus representaciones. La écfrasis es, en este sentido, transgresora frente a lo canónico. La escritura ecfrástica permite entonces una mirada *otra*; así, de los espacios vacíos del cuadro brota la voz, que es una voz proyectada, y que posibilita, en primer lugar, señalar cómo se ha representado y cosificado a la mujer a lo largo de la historia del arte y, en segundo lugar, resignificar la identidad femenina, la identidad de esas musas inquietantes a las que invoca la autora: la encajera de Vermeer, la Gioconda, la Princesa de Este, la Dama de Elche o la mecanógrafa de Hopper: “Yo os invoco: / Haced de la angustia / un color” (*Musas* 78).

Peri Rossi toma como punto de partida el objeto pictórico y organiza su intertexto a partir de los vacíos plásticos de los que emana la voz de lo representado que es, en definitiva, la voz del sujeto que mira, como proyección de la propia escritora, puesto que es la voz femenina la que emerge tras lo icónico en consonancia con las preocupaciones vitales de la autora, es decir, en consonancia con la reivindicación de la mujer como sujeto. El enunciado se convierte en enunciación. En la intertextualidad o intermedialidad, en la conjunción de la mirada pictórica y la lectura poética, se deja atrás la coseidad plástica en la medida en que, en un acto metamórfico operado mediante el proceso ecfrástico, a través del “papel mediador del lenguaje” (Donat 187), tiene lugar un trasvase del yo al otro, del objeto (pictórico) al sujeto (verbal) o, mejor dicho, hay una mutación del sujeto que había sido objetivizado al sujeto que, así, recupera su estatus de sujeto cognoscente, actante y creador. El poema ecfrástico no representa, sino que resignifica y dichas resignificaciones contienen una lectura política. En “Claroscuro”, poema de *La encajera* de Jan Vermeer de Delft, lo que en un primer momento es una descripción mimética del cuadro de Vermeer va adquiriendo, a medida que avanza el poema, un componente subjetivo: lo que se oye es aquello que el cuadro omite, la voz del sujeto pictórico transformado en sujeto ficcional, la voz de la encajera:

La aplicación de las manos
 de los dedos
 la concentrada inclinación de la cabeza
 el sometimiento
 una tarea tan minuciosa
 como obsesiva
 El aprendizaje de la sumisión
 y del silencio
 Madre, yo no quiero hacer encaje
 no quiero los bolillos
 no quiero la pesarosa saga
 No quiero ser mujer. (*Musas* 13)

La iconoclastia en el poema “Claroscuro” radica en el acto de insubordinación de la encajera como subalterna muda que, al hablar, pone de manifiesto la violencia ejercida por la palabra sobre el texto visual. En el verso “No quiero ser mujer” se cuestiona la sexualidad heteronormativa patriarcal a modo de acto disruptivo y traumático, ya que el feminismo se concibe como trauma al “emerge[r] reiteradamente como respuesta a todos los órdenes simbólicos e imaginarios de significado y subjetividad (Pollock, *Feminism* 27). Asimismo, el vocativo “Madre”, que quiebra el encabalgamiento de los versos convocando a la madre ausente del lugar de la representación, apela al redescubrimiento de la genealogía madre/hija, genealogía que demanda otra tradición que difiera del orden patriarcal, entendido este como dispositivo de prohibición y contención (Cixous 1981), es decir, de ese “aprendizaje de la sumisión y del silencio” del que nos habla el poema, y hace un llamamiento a “la madre espectral preedípica que la teoría de Freud ha borrado o subordinado al padre edípico [...] para amenazar el orden masculino y subvertir el orden fálico” (de Lauretis, *Construcciones* 184). Peri Rossi representa así a la encajera como “hija disidente del orden patriarcal” (Pollock, *Feminism* 36), en desacato a la posición subalterna en la medida en que reclama un lugar distinto de aquel reservado para ella en lo simbólico, es decir, el silencio (Cixous, *Medusa* 56), por lo que la autora está reivindicando una narrativa matriarcal concebida más allá de la estructura patriarcal preedípica pues, tal como expresa el verso de “La seducción” (*San Jorge y el dragón* de Paolo Uccello), “aquello que los hombres matan con violencia / las mujeres domesticar con dulzura” (*Musas* 27).

La voz de la encajera es la voz proyectada de la autora, voz que incluso se introduce en algunos de los poemas en un movimiento metaléptico, quebrando la dialéctica mirante/mirado, tal como ocurre en “El estudio del pintor” (*El estudio del pintor* de Joaquín Sorolla) donde se transita del “ellas” al “nosotras”:

Esas mujeres en las playas
 de largos vestidos blancos
 y sombreros con cintas
 en las manos
 —ese aire chejoviano—
 la languidez de las figuras

Creíamos pasear por Leningrado
 —la luz irreal del atardecer—
 el aire salino

No sabíamos que la guerra
había empezado. (*Musas* 73)

En tanto que entra en escena, la voz proyectada se erige en sujeto ficcional, deviniendo otro de los sujetos pictóricos que, a su vez, son una *mise en abyme* del sujeto ficcional (Hoek 71). En el poema “Oficina en Nueva York” (*Oficina en Nueva York* de Edward Hopper) el juego de sujetos ficcionales se crea a partir de la *mise en abyme* donde las mujeres se hermanan en un palimpsesto heteroglósico⁹ que se rompe, sin embargo, en la torsión final:

La soledad de una mecanógrafa
en un bar de la calle Cuarenta y dos

a la hora del crepúsculo
invisible
y de acero

idéntica
a la soledad
de una doméstica
en El Retiro

igual
a la soledad
de una mujer enferma
en Boston

y la suma de las soledades
no acompaña a la viajera
que muere o duerme en el andén
de Plaza Cataluña,

Aritmética imposible
En París o en Barcelona. (*Musas* 105-106)

La “suma de soledades” resulta ser una “aritmética imposible” pues la écfrasis, aun su potencialidad pictórica, es lo “imposible” (Mitchell, *Teoría* 147) en la medida en que la pintura hablante, que “da voz a un objeto artístico mudo” o que ofrece “una descripción retórica de una obra de arte”, contiene una aspiración utópica (Mitchell, *Teoría* 139-141). En la proyección de la voz que tiene lugar en la écfrasis la autora actúa a guisa de ventrílocuo, es decir, la voz proyectada en la écfrasis se constituye a modo de “ventriloquismo del hablante subalterno” (Spivak, *Subalternos* 53). En ese juego de representaciones, ¿quién se arroga el papel de la

⁹ El componente heteroglósico de la écfrasis que trae a escena lo otro es señalado por Bauer y Persin: «The feminist critic Dale M. Bauer applies the Bakhtinian concepts of *heteroglossia* and *dialogism* to the problem of female narrative practices in order to dismantle the tradition of the male gaze. She proposes to “read the woman’s voice –excluded or silenced by dominant linguistic or narrative strategies– back *into* the dialogue in order to reconstruct the process by which she was read out in the first place”» (Persin 24-25; cursiva en el texto) [«La crítica feminista Dale M. Bauer aplica los conceptos bajtinianos de *heteroglosia* y *dialogismo* al problema de las prácticas narrativas femeninas en aras de dismantelar la tradición de la mirada masculina. Propone “leer la voz de la mujer –excluida o silenciada por las estrategias lingüísticas o narrativas dominantes– de nuevo en el diálogo para reconstruir el proceso por el cual fue leída fuera del texto en primer lugar”» (traducción propia)].

representación? ¿Es posible dejar hablar *al* subalterno y no hablar *por* él? Parafraseando a Edward Said (1984), ¿quién está autorizado a narrar? ¿Quién detenta la potestad de representar al otro? ¿Está autorizada la autora, en el sentido de *vertreten* (Spivak, *Subalternos* 57-58), a ser la voz del subalterno? Spivak señala que en la tentativa de ser la voz de los sin voz lo que se consigue paradójicamente es la reproducción de las condiciones del silenciamiento del subalterno, dotándole así de un carácter fantasmático. ¿No es ese acto de ventriloquia una acción violenta en la medida en que el mirante o la voz enunciativa, al querer representar al otro, al subalterno, queriendo transformar el objeto en sujeto, transmuta de forma paradójica el objeto de la representación primera en objeto de la representación segunda, de objeto pictórico a objeto verbal? ¿No es, por tanto, la écfrasis en sí misma un ejercicio poético de violencia epistémica? ¿No será entonces un *trompe-l'oeil*? En este sentido, la ventriloquia pone de manifiesto la violencia epistémica ejercida en la representación en las obras de arte canónicas, abriendo el espectro discursional a nuevos modos de ver y de leer, trastocando así los campos mirante/mirado, pero al mismo tiempo plantea la cuestión de cómo superar la alteridad pues el mirante proyecta en el mirado su voz en una tentativa de superar la distancia, es decir, la alteridad (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 93 y ss.). ¿Puede la écfrasis representar al otro? El significante “representación” encierra una dílogía: hablar por alguien (*vertreten*) y volver a presentar algo. El representante no es idéntico a lo que representa, por lo que la relación de otredad entre representante y representado, entre texto e imagen, no puede ser superada. En este tenor, la écfrasis será una maniobra que trae a escena al otro, evidenciando la alteridad sin apropiarse de ella, es decir, ahondando en el espacio de la diferencia, ahí donde se ubica la conciencia del subalterno.

4. La écfrasis como imagen dialéctica

Las obras del poemario, que abarcan desde artistas como El Bosco, Leonardo da Vinci o Paolo Uccello hasta Edward Hopper o René Magritte, se superponen sin seguir una cronología a modo de constelaciones que desafían la dictadura diacrónica en aras de socavar ese *continuum* de representaciones canónicas del discurso de la historia del arte, entendido este como discurso único, canónico (Pollock, *Vision* xviii). Peri Rossi no persigue una periodización diacrónica o causal, sino sincrónica o rizomática. Más que un catálogo personal, al enlazar obras de arte de distintas temporalidades, la autora arma en *Las musas inquietantes* un atlas de imágenes (*Bilderatlas*) a la manera de Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*, especialmente en las dos láminas a color que al final del libro se despliegan como los paneles del atlas warburgiano. En ese *Bilderatlas* perirossiano se activa una red de relaciones entre las obras de arte basada en constelaciones de parentesco y afinidades. Rechazando el arte como una sucesión de estilos, propone una lectura adireccional como desacato a una historiografía falocéntrica.

En esa colisión entre lo espacial y lo temporal, en tanto en cuanto que la deconstrucción no solo deconstruye sino que origina nuevos relatos, Peri Rossi forja una nueva narrativa con el fin de socavar el orden patriarcal y sus estructuras representativas y, así, transformar los modos en que entendemos la historia, la memoria y la subjetividad (Pollock, *Feminism* 39). En el proceso dialógico entre imagen y texto se conforma una imagen dialéctica (*dialectische Bild*) en el sentido benjaminiano: como encuentro entre pasado y presente, integrando la experiencia simultánea de distancia y cercanía, aura y huella:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido

con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. (Benjamin, *Pasajes* 464)

En esa capacidad de confrontar e hibridar imagen-texto y espacio-tiempo, la écfrasis puede ser conceptualizada como la imagen dialéctica benjaminiana en la que está escondido el tiempo. En la imagen dialéctica que es la écfrasis, como constelación saturada de tensiones, se une lo que ha sido con el ahora; se detiene la imagen del pasado en fuga, haciendo aparecer el tiempo detenido en ella para conjurar a los vencidos de la historia, en este caso las mujeres como subalternas en el discurso androcéntrico. La écfrasis dialectiza pasado y presente, trayendo al tiempo-ahora (*Jetztzeit*) lo pretérito obliterado: rompiendo los marcos pictóricos y escriturales, la écfrasis aboga por un pasado que se resiste a ser clausurado, reactualizando el pasado en el presente para cambiar la forma en que representamos el pasado. La écfrasis, como imagen dialéctica relampagueante que retiene lo que ha sido en el ahora de lo cognoscible, pone en cuestión la historia del arte como historia clausurada: “Al pasado solo puede retenérsele como imagen que relampaguea, para no ser vista nunca más, en el instante mismo en que se vuelve cognoscible” (Benjamin, *Iluminaciones* 309). En su doble código, rompe las lecturas unívocas, cerradas, conclusivas. Al pasarle a la historia el cepillo a contrapelo (Benjamin, *Iluminaciones* 311), se desvela la piel subyacente. En la dialéctica imagen-texto que obra en la écfrasis, mediante la *enárgeia*, ese potencial visual idiosincrático de la écfrasis (Steiner 10), se abre aquello que estaba sellado; se desarticula el pasado museístico. El discurso de la Historia del arte se atomiza en una miríada de historias, emergiendo de dicho fraccionamiento historiografías subalternas como historias “disgregadas” y “episódicas” (Gramsci 27).

La écfrasis no es ya tan solo un espacio de tránsito entre lo pictórico y lo escritural, espacio de ida y vuelta entre ambos a modo de vasos comunicantes, sino un espacio tensionado, conflictuado, en la medida que revela mediante su dimensión poética la violencia epistémica que opera en la representatividad del discurso canónico del arte. En su sesgo crítico, en crisis, es una imagen auténtica y, en ese sentido, es constituyente: “Una imagen auténtica es una imagen crítica, en crisis, que critica nuestra manera de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para ‘transcribirla’ sino ciertamente para constituirla” (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 113). La écfrasis puede equipararse así a la imagen que piensa benjaminiana.

5. Los quebrados torsos

En la medida en que el vínculo con lo pictórico queda reducido y la obra de arte ya no está contenida en el poema, la écfrasis no es una mera traducción de la obra de arte ni siquiera una traslación, es decir, no es ya tan solo una representación verbal de una representación visual, definición tradicional que recalca la naturaleza doblemente representacional de la écfrasis (Pimentel 282), sino una transgresión en la medida en que visibiliza la violencia epistémica de la representación del otro de sí. Dejando atrás el paradigma mismo de la écfrasis, el escudo de Aquiles en la *Ilíada* (Pimentel 284), la écfrasis será entonces un “modo poético” (Mitchell, *Teoría* 139) con un poder disruptivo en su potencia visual, su *enárgeia*.

La écfrasis, que ha sido definida como forma de transposición intersemiótica (Clüver 59; Hoek 67 y ss.), puede analizarse entonces como forma de transgresión intersemiótica o intermedial. En el proceso ecfrástico, como práctica discursiva, subyace una voluntad deconstructora: un querer fragmentar, desmenuzar la historia para extraer las historias subalternas que han sido reprimidas por el discurso hegemónico, unidimensional y unívoco como paso previo para el análisis del rol de la mujer como productora cultural (Pollock, *Vision* 128), como productora de episteme. En este sentido, la écfrasis, como artefacto icono-verbal, es un modo poético disruptivo con voluntad iconoclasta, deconstructora y transformadora en el

que se explicitan las contradicciones del discurso y se apremia a este a diferir de sí mismo y, en consecuencia, a constituirse más allá de esa lógica binaria opositiva de lo masculino dominante y lo femenino subordinado. La écfrasis demuestra entonces que “las estrategias de la escritura y de la lectura son formas de resistencia cultural” (de Lauretis, *Alicia* 17), constituyéndose como modo de lectura resignificante, como agencia de resistencia. La especificidad de la écfrasis radica en que su resistencia opera en los mismos campos semióticos (tanto visual como textual) que los discursos de la representación que trata de subvertir. Frente a lo clausurado, museístico, canónico, la écfrasis abre en canal la imagen, destripando los modos de representación y de significación, pero también el lugar donde se ha forjado dicha imagen, su *milieu* cultural. Se inscribe así en el conocimiento por la imagen por la que aboga Didi-Huberman (*Arde* 11). Como imagen dialéctica, en la medida en que dialectiza tiempo y espacio, deja la historia como lugar abierto, al desnudo.

Subyace en Peri Rossi un anhelo de desvelamiento de los modos de representación con el fin de desmitificarlos y en ese proceso se deja al descubierto las suturas con que se ha sellado y coagulado la historia. La autora está peinando la realidad a contrapelo, según la formulación benjaminiana, para evidenciar la borradura de las historias de las subalternas. Como la persona que excava de Benjamin (*Denkbilder* 140), Peri Rossi desentierra los torsos de las musas con el fin de desvelar y dinamitar los mecanismos semióticos de la representación que responden a parámetros masculinos “puesto que el acto de desenterrar un torso modifica la tierra misma, el suelo sedimentado –no neutro–, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación” (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 116). Así, en los versos de Peri Rossi las musas devienen “quebrados torsos en la galería del coleccionista” (Benjamin, *Denkbilder* 141), revelándose como inquietantes¹⁰ en la medida en que aparecen como:

Descabezadas, incompletas
solemnes en un pedestal ridículo
o sentadas al borde de la calle,
como quien espera un auto
o un cliente
las musas domésticas
engordan
pierden un brazo
los cabellos
se quedan calvas
Ya sin oficio verdadero
en un mundo cada vez
más agitado,
en una ciudad cada vez
 más populosa,
mecánica. (*Musas* 79)

Peri Rossi lee la obra de arte como texto histórico en sentido benjaminiano, esa “tarea del historiador-filósofo” (Didi-Huberman, *Lo que vemos* 124), en la medida en que recoge los fragmentos, las trazas, las esquirlas, “los materiales parciales” (Gramsci 27), entendidos estos como grietas en la historiografía oficial desde donde emprender la tarea de dinamitarla. Así, la escritura para Peri Rossi no es una escritura fálica, es decir, no es acto de conquista (Peri Rossi,

¹⁰ Inquietantes puesto que devienen figuras de agencia, tal como subraya Dejbord-Sawan: “Sus musas no son simples modelos de pasividad –como sostendría Nochlin– sino que se constituyen en tanto figuras de agencia; musas que turban e inquietan: por lo tanto inquietantes” (392).

Escribir 3), sino un acto de transgresión. El gesto ecfrástico de Peri Rossi significa una escisión transgresora, disruptiva, violenta ya que la mujer, al “robar el falo de la escritura” (Peri Rossi, *Escribir* 4), le disputa el rol creador al hombre. En palabras de Cristina Peri Rossi, la mujer:

cuando se alza, se erige en representante de sí misma y de su voz, trastorna las configuraciones tradicionales y crea confusión. ¿Cómo es que una mujer, ser pasivo, depositaria de las fantasías de los otros, se atreve a competir con el varón, a disputarle su rol de creador, de potencializador de fantasmas? ¿No habíamos quedado en que las mujeres eran los fantasmas de los hombres? (Peri Rossi, *Escribir* 3)

Obras citadas

- Baltar, Rosalía. “Pragmática particular: una lectura de *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi.” *Espéculo*, n.º 26, 2004, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/cperi.html> 18.3.18.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Akal, 2005.
- _____. *Denkbilder. Imágenes que piensan*. Abada, 2012.
- _____. “Tesis sobre el concepto de la historia.” *Iluminaciones*, Taurus, 2018, pp. 307-318.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. Viking Press, 1972.
- Bornay, Erika. “El culto a las niñas y púberes o el aprendizaje de la ‘femme fatale’.” *Las hijas de Lilith*, Cátedra, 2008, pp. 142-156.
- Chakrabarty, Dipesh. “Conditions for Knowledge of Working-class Conditions: Employers, Government and the Jute Workers of Calcutta, 189-1940.” *Selected Subaltern Studies*, editado por Ranajit Guha y Gayatri C. Spivak, Oxford University Press, 1988, pp. 179-230.
- Chaturvedi, Vinayak (ed.). *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. Verso, 2000.
- Cixous, Hélène. “Castration or Decapitation?” *Signs*, vol. 7, n.º 1, 1981, pp. 41-55, traducido por Annette Kuhn. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3173505>.
- _____. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana María Moix, Anthropos, 2001.
- Clüver, Claus. “On Intersemiotic Transposition.” Traducido por Burton Watson. *Poetics Today*, vol. 10, n.º 1, 1989, pp. 55-90. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1772555.
- Dejbord-Sawan, Parizad. “*Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi. Problematicación de la mirada masculina en las artes visuales.” *Romance Notes*, vol. 46, n.º 3, 2006, pp. 387-395. *JSTOR*, <https://www.jstor-org.sare.upf.edu/stable/44363878>.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero, Cátedra, 1992.
- _____. “Construcciones en el análisis o la lectura después de Freud.” *Feminismos literarios*, traducido por Neus Carbonell, compilado por Neus Carbonell y Meri Torras, Editorial Arco/Libros, 1999, pp. 177-195.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Ediciones Ve, 2012.
- _____. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 2014.
- Donat, Mara. “Nuevas síntesis textuales en la obra *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi.” *Confluente*, vol. 7, n.º 1, 2015, pp. 185-200.
- Freud, Sigmund. “La organización genital infantil.” *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, traducido por Luis López Ballesteros, Ramón Rey y Gustavo Dessal, Altaya, 1993, pp. 487-492.

- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la cárcel*. Vol. 2. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana, traducido por Ana María Palos, Ediciones Era, 1981.
- Green, Marcus. "Gramsci Cannot Speak: Presentations and Interpretations of Gramsci's Concept of the Subaltern." *Rethinking Marxism*, vol. 14, n.º 3, 2002, pp.1-24. DOI: <https://doi.org/10.1080/089356902101242242>.
- Hoek, Leo H. "La Transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique." *Rhétorique et image : textes en hommage à A. Kibédi Varga*, editado por Leo H. Hoek y Kees Meerhoff, Rodopi, 1995, pp. 65-80.
- Irigaray, Luce. "Ese sexo que no es uno." *Ese sexo que no es uno*, Akal, 2009, pp.17-24.
- Marin, Louis. "Poder, representación, imagen." *Prismas*, n.º 13, 2009, pp. 135-153.
- Mitchell, William J. T. "Space, Ideology, and Literary Representation." *Poetics Today*, vol. 10, n.º 1, 1989, pp. 91-102. Doi:10.2307/1772556.
- . "La écfrasis y el Otro." *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, 2009, pp. 137-162.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, Oxford UP, 1999, pp. 833-844.
- Nochlin, Linda. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Westview Press, 1989.
- Peri Rossi, Cristina. "Escribir como transgresión." *Lectora, revista de dones i textualitat*, editado por Neus Carbonell, et al., n.º 1, 1995, pp. 3-5.
- . *Las musas inquietantes*. Lumen, 1999.
- Persin, Margaret H. "Get the picture?" *Getting the picture: the ekphrastic principle in twentieth-century Spanish poetry*, Bucknell University Press, Associated University Presses, 1997, pp. 13-32.
- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligrafías*, n.º 4, 2003, pp. 205-218.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. Routledge, 2003.
- . "Is Feminism a Trauma, a Bad Memory, or a Virtual Future?" *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 27, n.º 2, 2016, pp. 27-61. Doi 10.1215/10407391-3621697.
- Rancière, Jacques. "La frase, la imagen, la historia." *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros, 2011, pp. 51-81.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión de ekfrasis." *Literatura y pintura*, editado por Antonio Monegal, Arco/Libros, 2000, pp. 161-183.
- Said, Edward. "Permission to Narrate." *Journal of Palestine Studies*, vol. 13, n.º 3, 1984, pp. 27-48. Doi:10.2307/2536688.
- Spivak, Gayatri C. *The Spivak Reader*. Editado por Donna Landry y Gerald Maclean, Routledge, 1996.
- . *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducido y editado críticamente por Manuel Asensi, MACBA, 2009.
- Steiner, Wendy. "The Painting-Literature Analogy." *The Colors of Rhetoric*, The University of Chicago Press, 1982, pp. 1-18.
- Wagner, Peter. *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Walter de Gruyter, 1996.
- Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke, Akal, 2010.